

Значение приемов «вживания» и «отчуждения» в диалоге художественных реальностей театра и кино со зрителем

Гилязова О.С.

Что за сила, присущая кинематографу и театру, позволяет, даже вынуждает сочувствовать явной условности недействительности кино и театра с не меньшей, если не большей эмоциональностью и аффективностью, нежели действительности нашей непосредственной жизни? Впрочем, и эта условность неравноценна: известно, что кроме театрального, все виды искусства изначально, неприкрыто условны, чего нельзя сказать о театре, который не действительность воплощает через условность, а наоборот, условность – через действительность. Театр принужден определённым образом утрировать жизнь, чтобы его не спутали с нею: излишнее правдоподобие, которое присуще литературе или кино, здесь бы повредило, ведь реальность, где происходит театральное действие само по себе не условно (условно лишь для воспитанного взгляда) и не ограждено непроницаемой онтологической границей (а лишь художественной границей, которой отводится роль онтологической рамки) от зрителей, как ограждено пространство условной (явно!) реальностей кино, литературы и произведений искусства, в которые напрямую, буквально, самостно – онтологически не проникнуть.

Впрочем, как ни удивительно, именно кино, притом переставшее быть отображением театральной реальности, ярче, чем она сама, выявляет недействительный характер её физически наличной событийности, показывая, что перед нами реальность, разыгрываемая средствами действительности, но *не действительная*. Ибо на съемочной площадке игрового кино значительно свободнее, чем в театре, действительность вещей и людей используется в качестве плана выражения, оказывающегося вторичным по отношению к условности реальности содержания, чем почти приравнивается к материально-чувственной форме красок, звуков откровенно условных реальностей книг, картин. Этим подчеркивается неправомерность сведения действительности исключительно к материально-чувственной стороне бытия, без учета самостной позиции человека, основывающейся на совместной с другими возможности удостоверения предметной данности в качестве общезначимой, объективной. Физическое значение онтологического параметра определения действительности, являясь основополагающим, оказывается все же недостаточным без алетически-эпистемологического, выражающегося в очевидности (в «Модусе уверенности», по Э. Гуссерлю), достоверности, «взаправдошности», «всамоделешности» происходящего для человека, позволяющего ему не только и не столько телесно присутствовать, но жить событийностью происходящего всецело, *самим* собою. Недаром Брехт имел смелость, в идеологических целях, отказаться от претензий выдавать театральное действие за онтологически большее, чем оно фактически есть: по его мнению, театр, переставший стесняться своей условности, только выигрывает за счёт этого. Отчуждение как основной приём, скорее – принцип,

театра Брехта, не только, в отличие от классического театра, не завуалирует условность театрального действия, но, напротив, намеренно акцентирующего её, высвобождает мощь сценической реальности от попыток притвориться действительностью, коей ей все равно никогда не быть, на более насущные, по мнению Брехта, цели: «События и люди повседневной жизни, непосредственного окружения кажутся нам чем-то естественным, потому что привычны для нас. «Отчуждение» их имеет целью сделать их для нас заметными» [Брехт Б. Краткое описание новой техники актёрской игры, вызывающей так называемый «Эффект отчуждения» // Брехт Б. О театре. Сборник статей. М., 1960. С. 149]. Отчуждение, идя в ином направлении, нежели простое вживание и сопереживание, за счет которых привносится «эффект (нередко = иллюзии) реальности», также достигает жизненности, но не жизненности эффективной иллюзии, как вживание, а жизненности новизны, непривычности, требующей не простоты узнавания, а мук понимания, внимания, в конечном счете – того же соучастия. И вживание, и отчуждение в этом смысле едины: оба «эффекта» служат привлечению внимания, способствуют заинтересованному, небезразличному восприятию, что выводит и принципиально условные реальности к уровню действительности, онтологически, впрочем, не превращая их в таковую. Но назначение этих эффектов все же разное: вживание способствует *принятию* происходящего, *согласия* с ним, доверия, нередко доходящего до самообмана; отчуждение же, напротив, призвано разоблачать, спорить, по-новому понимать, критиковать, чтобы, в конечном счете, преобразовывать и даже бороться, если не с самим происходящим, то с застарелым видением его, для чего и отчуждает действительность в условность нового понимания действительности.

Техника воздействия, предлагаемая С. Эйзенштейном, служит скорее для усиления «эффекта реальности» и во многом противоположна «приёму отчуждения». Будучи всецело онтологически условной, кинематографическая реальность, тем не менее, имеет все возможности соперничать по силе впечатления, аффективности переживания, чуть ли непосредственности проживания с действительностью. Это достигается благодаря т.н. «монтажному принципу», понимаемому шире, нежели «монтаж», который есть лишь один из приемов этого принципа, главное назначение которого – спровоцировав сопереживание, «вместить» нас в реальность фильма, заставив соучаствовать в происходящем. Что же сделать, чтобы возникло не просто изображение (условная реальность), а ощущение как от непосредственной реальности? Эйзенштейн предлагает разложить восприятие на ряд ракурсов, то есть выстроить художественную реальность аналогично действительности, которая наличествует для нас, по его мнению, именно как ряд ракурсов и образов. Поневоле домысливая, тем самым соучаствуем, сотворяем происходящее (в фильме – даже не с нами самими). Одним своим невольным, может быть, соучастием (хоть и в качестве «зрителя») в процессе сотворения образа мы творим активностью заинтересованного пристрастного восприятия этот образ во многом как автор: в нём слишком много от нас. «Сила монтажа в том, что в

творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. (...) Образ, задуманный автором, стал плотью от плоти зрительского образа... Мною – зрителем – создаваемый, во мне рождающийся и возникающий. Творческий не только для автора, то творческий и для меня, творящего зрителя» [Эйзенштейн С.М. Монтаж // Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства. М., 2002. С. 157, 158].

Впрочем, трудно было бы найти произведение, не нуждающееся в заинтересованном соучастии (вне зависимости чем обусловленного: вживанием или отчуждением, которые, по большому счету, являются формами идентификации (пусть и в виде самоотчуждения)) со стороны своего читателя – зрителя. Любое произведение, не только в постмодернизме, лишь акцентировавшего внимание на роли читателя, никогда фактически не (само)устранявшегося, не может существовать иначе, чем в качестве диалога автора с читателем (зрителем), диалога, в котором в те или иные эпохи может превалировать либо автор, либо читатель, но пренебрежение, а тем более устранение одного из них рушит само произведение как произведение, низводя до вещи. Так что нет ничего необычного в парадоксальности того, что явно нереальное (в смысле – условного) способно по силе воздействия не уступать, а зачастую и превосходить реальную действительность, вынуждая её считаться с собою. Явно условные события способны вызывать такое *непритворное* эмоциональное переживание, которое соперничает с силой и остротой впечатлений от повседневной действительности. В этом смысле художественная реальность искусства превосходит и обычную действительность яви и, тем более, реальность сновидения, которой *приходится* переживаться (притворяться?) настоящей очевиднейшей действительностью, чтобы вызвать соответствующие эмоции на происходящее, чья сила теряется сразу, как разоблачается его сновидность. Но не то в искусстве: его художественной реальности не нужно быть (или притворяться; показательны в этом отношении приемы «отчуждения», которые лишний раз доказывают это) действительностью, чтобы обусловить чувства, к которым и она не всегда способна. Ведь и при максимальной реалистичности, правдоподобию и иллюзорности искусства только в исключительных случаях его условность принимают за действительность, путают с нею. Постоянное осознание условности художественной реальности не мешает ей быть воспринимаемой эмоционально, жизненно, но иначе, чем действительность, с которой ей нет необходимости состязаться, ибо её художественность составляет для неё её собственную (квази)действительность. Мы как читатели – зрители своим самостоятельным соучастием, небеспристрастностью, внимательностью, интересом оживляем условную реальность произведения искусства в художественную действительность, но это не было бы возможно, если бы сама данная реальность изначально не содержала возможности своего «самооживления» и «одействительнивания» нашим сочувствием к ней.

Перед нами двоякий процесс, ибо это диалогический процесс, неосуществимый вне партнёрства, партнерства реальностей и человека, онтологически обогащающего первые и лично – второго.